

Met de rug naar het publiek

Over Nietzsche

De Duitse dichter Gottfried Benn noemde Nietzsche ooit 'de aardbeving van de eeuw en het grootste Duitse taalgenie sinds Luther'. In zijn bewondering ging hij zelfs nog verder: alles wat hem en zijn generatie bezighield, zou al door Nietzsche zijn uitgesproken en uitgeput; het enige wat daarna restte was 'exegese'. Het doet denken aan de bekende uitspraak van een Engelse filosoof, dat de hele westerse wijsbegeerte uit niet veel meer bestaat dan een serie voetnoten bij Plato. Nietzsche, die zijn eigen denken ooit typeerde als een 'omgekeerd Platonisme', zou het waarschijnlijk niet hebben ontkend, maar groter zou zijn instemming zijn geweest met Benns bekentenis, want bescheidenheid behoorde niet tot zijn meest opvallende deugden.

Vooraf het feit dat een dichter hem deze eer bewees, zou hem zijn bevallen. Geen andere filosoof heeft zich zozeer ingespannen als hij om de scheidslijnen tussen filosofie en kunst uit te wissen. Als filosoof was Nietzsche altijd tevens een kunstenaar, een schrijver en een dichter van formaat, die ook zonder de 'aardbeving' van zijn denken welkom was geweest in het rijk van de letteren. Dat Nietzsche nog steeds zo gretig wordt gelezen, door filosofen evengoed als door leken, heeft ongetwijfeld veel te maken met de literaire aantrekkingskracht van zijn werk. En van zijn leven, dat achteraf leest als een onwaarschijnlijke roman, vol eenzame hartstocht, compromisloze volharding, felle conflicten, met aan het eind een tienjarige periode van zwijgzame waanzin.

Minder zwijgzaam is de waanzinnige Nietzsche in het toneelstuk van de Oostenrijkse auteur Alexander Widner, dat vorige week bij De Trust in première ging. Nietzsche zit er niet in een witte pij voor het venster, terwijl de vogels, gewend aan zijn roerloze gestalte, vredig op zijn schouders neerdalen. Hij oreert er daarentegen frenetiek op los, in teksten die voor een belangrijk deel zijn ontleend aan zijn geschreven werk. De Nietzsche die met zoveel succes van zijn leven een kunstwerk wist te maken, vinden we tenslotte alleen dáár, niet in de waanzin. De waanzin maakte een eind aan het kunstwerk en hielp slechts mee de postume mythe in het leven te roepen.

Toch is het verschil minder groot dan het lijkt. Want kunst en mythe liggen voor Nietzsche dicht bij elkaar. Dat was al zo in zijn eerste gepubliceerde boek, *Die Geburt der Tragödie* uit 1872, waarin hij de mythische kunst van de antieke Grieken verklaart uit de 'geest van de muziek'. In dit wonderlijke boek noemt hij de kunst 'de eigenlijke metafysische bezigheid van de mens', waarmee de kunst de plaats krijgt toegewezen die van oudsher door de metafysica werd ingenomen. Volgens Nietzsche was de metafysica altijd al een vorm van kunst geweest; alleen hadden de filosofen dat vóór hem nooit goed begrepen. Zij hadden hun inspanningen ten onrechte opgevat als een zoeken naar en een vinden van de waarheid. Maar juist de waarheid werd het grote slachtoffer van Nietzsches kunstenaars-filosofie.

De waarheid van de filosofie, maar ook die van het christendom en van de wetenschap, was in zijn ogen slechts een menselijke 'leugen', een fictie, waarmee men

de enige echte waarheid van de wereld (een waarheid die 'vals, gruwelijk, tegenstrijdig, verleidelijk en zonder zin' was) probeerde te ontlopen. Dat laatste vond Nietzsche geen bezwaar, zolang men zichzelf wat dit betreft niet voor de gek hield. 'De waarheid is lelijk. We hebben de kunst, opdat we niet aan de waarheid ten onder gaan'. Waar het op aan kwam, was dat die kunst de levenskracht ten goede moest komen. De metafysica, de wetenschap en het christendom bestreed hij niet omdat ze niet waar zouden zijn, maar omdat ze het leven verzwakten in plaats van het te versterken.

Zijn tijdgenoten, die hij decadentie verweet, hield hij de Griekse tragedie voor als een model dat navolging verdiende. In een gelukkige combinatie van dionysische roes en apollinische schijn hadden de Grieken een vorm gevonden om de chaos te weerstaan, zonder deze te ontkennen. En dat ze daar sterker van waren geworden, bewees hun overwinning op het machtige Perzische rijk. In zijn eigen tijd verwachtte Nietzsche een soortgelijk effect van het Wagneriaanse *Gesamtkunstwerk*. Dat zou een nationale regeneratie bewerkstelligen en als zodanig de oude droom van eerdere romantici als Novalis, de gebroeders Schlegel, Schelling en Hölderlin doen uitkomen. Nietzsche noemt hun namen weliswaar niet, maar ook zij hadden ooit hun hoop gevestigd op een 'nieuwe mythologie', die de gedesorïenteerde mensheid na een eeuw van Verlichting en revolutie opnieuw een stabiel centrum moest verschaffen.

Lang hield Nietzsches vertrouwen in Wagner niet stand. In de vernieuwende potentie van de kunst bleef hij desondanks wèl geloven. Iets anders had hij ook niet tot zijn beschikking. Al in *Die Geburt der Tragödie* lezen we dat de wereld alleen als 'esthetisch fenomeen' te rechtvaardigen viel, dat wil zeggen: als kunstwerk, als een permanente schepping. Alleen de aard van de schepper bleek in de loop van de tijd aan variatie onderhevig. Aanvankelijk ging Nietzsche, onder Schopenhauers invloed, nog uit van een creatieve wereldwil; nadat Schopenhauer, met Wagner, als levensvijandige romanticus aan de kant was gezet, werd die schepper steeds meer de mens zelf.

Voorwaarde voor zo'n permanente creatie was wel dat de oude achterhaalde waarden zonder pardon werden opgeruimd. Een *Umwertung aller Werte* werd Nietzsches parool, dat met name bij de avant-gardebewegingen van de vroege twintigste eeuw veel weerklank zou vinden. Ook zij wensten korte metten te maken met de vastgeroeste traditie, om ruimte te creëren voor een nieuwe wereld en een nieuwe mens. En net als Nietzsche stelden zij hun vertrouwen in de kunst; een totale esthetisering van de wereld was hun doel. Ook de laatste grenzen tussen kunst en leven zouden op den duur verdwijnen, nadat *iedereen* 'kunstenaar' was geworden.

Hoewel futuristen, surrealisten, expressionisten en dadaïsten altijd kunstwerken in de meer beperkte zin van het woord bleven maken, was hun idee van de kunst niet minder veelomvattend dan dat van Nietzsche, die zelfs de hele wereld als een 'zichzelf barend kunstwerk' beschouwde. Net als hij wilden zij niets weten van de *l'art pour l'art*-gedachte, waarbij sommige romantici uit teleurstelling over de uitgebleven regeneratie hun toevlucht hadden gezocht. Nietzsche kon er slechts 'het virtueuze gekwaak van uitgerangeerde kikkers die in hun moeras wanhopen' in beluisteren. Voor Kants opvatting van de schoonheid als een 'belangeloos welgevallen' bracht hij geen enkele waardering op; schoonheid of kunst vertegenwoordigde in zijn ogen altijd een direct

belang, als 'stimulans tot het leven' of, zoals hij het later noemde, als een uiting van 'wil tot macht'.

Ook in het artistieke idealisme van de avant-garde ging een niet geringe machtswil schuil, een revolutionair verlangen om de wereld een nieuw aanzijn te geven. Een opmerkelijk verschil zit alleen in de vorm of de stijl die zij op het oog hadden. In de 'parole in libertà', de 'écriture automatique', de 'simultaniteit' en de 'anti-kunst' van de avant-garde zou Nietzsche vast niets hebben gezien. Daarvoor beantwoordden deze avant-garde kunstuitingen te zeer aan wat hij juist typerend achtte voor de *littéraire décadence*. 'Het woord wordt soeverein en maakt zich los uit de zin, de zin slaat over en versluiert de betekenis van de bladzijde, de bladzijde komt tot leven ten koste van het geheel - het geheel is geen geheel meer', schrijft hij misnoegd in *Der Fall Wagner*.

Een formele identificatie met de avant-garde wordt belemmerd door Nietzsches classicisme, zijn hang naar de klassieke 'grote stijl', die niet de chaos tot uiting moet brengen, maar 'het hoogste gevoel van macht en zekerheid'. Alles wat daar niet aan beantwoordde veroordeelde hij als 'romantisch' en dus 'ziek', want in navolging van de hevig bewonderde Goethe stelde hij het romantische gelijk aan 'das Kranke', het klassieke aan 'das Gesunde'. In een tijd waarin de romantiek zich nog zozeer deed gelden, maakte dit standpunt hem niet erg ontvankelijk voor de *moderne* kunst en literatuur, uitzonderingen als Stendhal, Mérimée, Emerson of Dostojevski daargelaten.

Het moderne bij Nietzsche zit niet zozeer in de individuele kunstwerken die hij kon appreciëren (de Grieken en de grote kunstenaars van de Renaissance bleven voor hem onovertroffen), als wel in het alles overheersende belang dat hij aan de kunst en het esthetische toekende. Een paradox is hoogstens dat hij er evenmin in slaagde die klassieke 'grote stijl' in zijn eigen werk te benaderen. Met hun fragmentarische opzet, hun vaak bijtende ironie en hun voortdurend wisselend stijlregister hebben zijn boeken niets klassieks; eerder getuigen ze van een romantische literatuuropvatting.

Was hij er inderdaad in geslaagd 'klassiek' te schrijven, dan zou hij vermoedelijk nooit zo'n grote indruk hebben gemaakt op zijn latere lezers, want ondanks alle classicistische revivals is de schaduw van de romantiek nooit volledig uit het moderne literaire landschap verdwenen. Nu had Nietzsche een nogal eigenzinnige, om niet te zeggen eenzijdige kijk op de romantiek, die hij voornamelijk associeerde met Wagner, Schopenhauer en Hugo, terwijl hij een speciale aversie reserveerde voor de 'vruchtbare schrijfkoe' George Sand. Soms lijkt het erop dat hij minder de romantiek afwees dan dat hij alles wat hij afwees om die reden 'romantisch' noemde.

Beginnen liet hij de romantiek dan ook met door hem hartgrondig verafschuwde Rousseau, de 'moraal-tarantula' die menigeen met zijn deugdzame beten had vergiftigd. Maar Rousseau was ook de vader van de moderne autobiografie, een genre waarvoor Nietzsche wel degelijk waardering wist op te brengen, zonder dat hem dit overigens tot enige mildheid verleidde jegens het democratische 'canaille' uit Genève.

Dat de autobiografie hem lag, is niet zo verwonderlijk. Ook de mens zag hij als een - experimenteel - kunstwerk. In een van zijn nagelaten fragmenten lezen we: 'Ons zelf maken, uit alle elementen een vorm samenstellen - dat is de opdracht!' Wat de

mens moest leren, was zichzelf te scheppen. 'Wij willen zelf onze experimenten en proefkonijnen zijn', schrijft hij in *Die fröhliche Wissenschaft*. Wie je bent, ligt niet bij voorbaat vast, maar blijkt pas wanneer je je aan het leven prijs geeft, aan het raadselachtige 'labyrint', waarin Nietzsche, zoals hij eens schreef, graag zou kennismaken met 'mijnheer de Minotaurus'. De kunst is daarbij onontbeerlijk. Zelfs onze 'ervaringen' zijn voor een aanzienlijk deel fictief, arrangementen van het bewustzijn. 'Men is veel meer kunstenaar dan men weet', heet het in *Jenseits von Gut und Böse*.

Wie niet tot de 'kudde' wil behoren, moet zich daarom teweer stellen tegen het moderne conformisme ('De fabriek regeert. De mens wordt schroef') en van zichzelf maken wat hij *wil* - als een kunstenaar, die weet wat hij doet. Het gaat erom toeval en dwang te elimineren, ten gunste van de wil; dat is wat Nietzsche bedoelt met de *amor fati*, waarin tussen wil en noodlot geen onderscheid meer zal bestaan. Een van de manieren om dat te doen is over jezelf te schrijven of beter gezegd: jezelf in taal te creëren. Een autobiografie is niet de onthulling van een bij voorbaat aanwezige identiteit, maar de creatie van een - bewust of onbewust - gewenste identiteit. Dat geldt eveneens voor Rousseaus *Confessions*; diens opzichtige openhartigheid verbergt een constructie, de openhartigheid is eerder een literair effect dan een blijk van waarachtige transparantie. Maar dat we ons dat nu realiseren, anders dan Rousseaus achttiende-eeuwse tijdgenoten, hebben we mede aan Nietzsche te danken en aan diens wantrouwen jegens de waarheid, ook die van de eigen persoon.

In een tijd als de onze, die van avant-garde of classicisme niets meer wil weten, geeft dit Nietzsches opvatting van de kunst een nieuwe onvermoede actualiteit, want aan autobiografische romans heeft de huidige literatuur - zeker de Nederlandse - geen gebrek. De opzettelijke mengeling van autobiografie en fictie, kenmerkend voor de autobiografische *roman*, krijgt van Nietzsche zijn legitimering, omdat voor hem geen enkele autobiografie mogelijk is zonder fictie.

Betekent dat nu dat alle Conny Palmens, Adriaan van Dissen, A.F.Th. van der Heijdens en Herman Brusselmannen verkapte nietzscheanen zijn? Dat hoeft natuurlijk niet, al getuigen hun boeken onmiskenbaar - zij het niet noodzakelijkerwijs met medeweten van de auteur - van Nietzsches invloed. De verschillen zijn altijd nog groter dan de overeenkomsten. Een significant verschil lijkt mij dat zij om zo te zeggen een *democratische* versie van Nietzsche vertegenwoordigen. Hun autobiografische romans roepen bij hun talrijke lezers in de eerste plaats aangename gevoelens van herkenning en identificatie op; wat hun ten enen male ontbreekt is Nietzsches *Pathos der Distanz*, om over de innerlijke distantie of zelfoverwinning die Nietzsche aanbeval, met in het verschiet de *Übermensch*, nu maar te zwijgen.

Bij Nietzsche zijn aangename herkenning en identificatie uitgesloten. De zelfcreatie, het verlangen 'een hoger wezen ten scheppen dan wij zelf zijn' (dat hij als het paradoxale 'wezen' van de mens beschouwde), was bij hem een eenzaam en ijsig avontuur, uit weerzin tegen alle 'theater' ondernomen met de rug naar het publiek gekeerd. Een andere paradox is dat Nietzsche dat publiek er via zijn geschriften wél uitvoerig van op de hoogte heeft gesteld. Maar *wat* we nu precies meer te zien krijgen dan alleen de rug, blijft een vraag die de inmiddels tot übermenschelijke proporties

uitgedijde *Nietzsche-Forschung* nog altijd niet bevredigend heeft kunnen beantwoorden.

Daarom blijven we hem lezen, nieuwsgierig op zoek in het labyrint van zijn leven en werken naar 'mijnheer de Minotaurus', met wie wij net als Nietzsche zelf zo graag zouden kennismaken.

(*NRC Handelsblad*, 3-10-1997)